

NATASZA STYRNA
Uniwersytet Papieski Jana Pawła II, Instytut Historii Sztuki i Kultury

RECENZJA

MAURYCY GOTTLIEB.
W POSZUKIWANIU TOŻSAMOŚCI
(RECENZJA WYSTAWY I KATALOGU)

Maurycy Gottlieb. W poszukiwaniu tożsamości/In Serch of Identity,
red. M. Milanowska, katalog wystawy,
Muzeum Pałac Herbsta Oddział Muzeum Sztuki w Łodzi 2014, ss. 189

Muzeum Pałac Herbsta 03.10.2014 – 01.02.2015
Muzeum Narodowe w Krakowie 02.02.2015 – 03.05.2015

Od 2 lutego do 3 maja 2015 r. w Krakowie można było oglądać wystawę prac Maurycego Gottlieba, zorganizowaną przez Muzeum Sztuki w Łodzi we współpracy z Muzeum Narodowym w Krakowie. Poprzednia wystawa dzieł artysty odbyła się w Krakowie przeszło osiemdziesiąt lat temu, w roku 1932. Zorganizowali ją członkowie krakowskiego Zrzeszenia Żydowskich Artystów, a pokazywano ją, tak jak obecnie, w salach Muzeum Narodowego. Ani na stronach katalogu wystawy z 2015 r., ani w towarzyszących jej materiałach nie wspomniano o tym fakcie. Szkoda, bo ma on wymiar symboliczny.

Gottlieb urodził się w Drohobyczu, przed przedwczesną śmiercią w wieku 23 lat przebywał i studiował w wielu miejscach, Kraków odegrał jednak w jego życiu szczególną rolę. Tutaj formował się jako artysta, ucząc się pod kierunkiem Jana Matejki, którego twórczość niezwykle cenił. Tutaj doznawał antysemickich przykrości, które również miały wpływ na jego wybory artystyczne oraz kształtujące się poczucie tożsamości. Artysta, jako pierwszy tak uzdolniony malarz na ziemiach polskich wywodzący się z kręgów żydowskich, stał się kimś w rodzaju patrona żydowskich twórców następnych pokoleń, próbujących utworzyć sobie ścieżki kariery artystycznej w nowej dziedzinie. Eksplorował ten mało rozpoznany przez Żydów teren, doznając zarówno sukcesów, jak i porażek, które później stały się udziałem następnych twórców podążających jego drogą. Stał się dla nich jednym z najważniejszych punktów odniesienia, powodem do dumy i symbolem, który można było stawiać za przykład w latach trzydziestych

dwudziestego wieku, gdy sytuacja przedstawicieli mniejszości żydowskiej w Polsce i na świecie zaczynała ulegać gwałtownemu pogorszeniu. Zarówno związek Gottlieba z Krakowem, jak i ranga jego twórczości oraz okoliczności społeczno-polityczne spowodowały, że artyści żydowscy działający w Krakowie w latach trzydziestych podjęli decyzję o uhonorowaniu artysty wystawą. Na następny pokaz prac Gottlieba w Krakowie trzeba było czekać bardzo długo. Z wiadomych względów jego zorganizowania podjął się kto inny, niemniej problemy, pytania i cele towarzyszące temu przedsięwzięciu nie uległy zmianie

We *Wstępie* do katalogu wystawy dyrektorzy instytucji zaangażowanych jej w organizację, Jarosław Suchan i Zofia Gołubiew, piszą o Gottliebzie niemal z emfazą. Nazywają go „jedną z jaśniejszych gwiazd na firmamencie XIX-wiecznej sztuki”, „najwybitniejszym uczniem Jana Matejki”, „jednym z najciekawszych artystów swoich czasów”¹. Patos, którego nie ustrzegli się Autorzy, ma określone źródło. Stanowi je wieloletnia tradycja pisania o Gottliebzie w niezwykle podniosłym tonie, tradycja ukształtowana jeszcze w dziewiętnastym wieku i wpływająca na piszących o twórczości malarza również później. Po połączeniu lektury dziewiętnastowiecznych czasopism i wypowiedzi samego artysty, który był człowiekiem

¹ J. SUCHAN, Z. GOŁUBIEW, *Wstęp*, [w:] *Maurycy Gottlieb. W poszukiwaniu tożsamości/In Serch of Identity*, red. M. Milanowska, katalog wystawy, Muzeum Pałac Herbsta Oddział Muzeum Sztuki w Łodzi 2014, s. 7.



niezwykle zdolnym i wrażliwym, ale jednocześnie młodym i dość egzaltowanym, powstaje mieszanka bardzo mocno rzutu na sposób postrzegania malarza i nieco utrudniająca rzeczową refleksję na temat jego twórczości. Można również we *Wstępie* do katalogu przeczytać, że twórczość Gottlieba „to jedno z najpiękniejszych malarzkich świadectw głęboko przeżywanego humanizmu”, że zasługuje ona, „by ją nieustająco przypominać [...] wciąż na nowo poddawać reinterpretacji i, lokując w coraz to odmiennych kontekstach, ożywiać zawarte w niej sensy” (s. 7). Pozostaje zastanowić się, ile z tych szczytnych zamierzeń organizatorom wystawy udało się zrealizować.

Pomijając pierwsze, bardzo jeszcze młodzieńcze próby, okres właściwej aktywności twórczej Gottlieba wynosił zaledwie około pięciu lat. Mimo to udało mu się zostawić po sobie spory dorobek artystyczny, ale oczywiście nieporównywalnie mniejszy niż w przypadku artystów, którym dane było pracować kilkanaście czy kilkadziesiąt lat. Część tych prac można było zobaczyć w Krakowie. Większość pochodziła z polskich kolekcji, sprowadzono je również z Izraela – z kolekcji Muzeum Sztuki w Tel Aviwie oraz Muzeum Izraela w Jerozolimie. Dwa obrazy zaprezentowane na wystawie należą do zbiorów paryskiego Musée d'art et d'histoire du Judaïsme. W Krakowie dodatkowo można było zapoznać się z pracami malarza ze zbiorów Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki, których nie pokazywano wcześniej, podczas pierwszej odsłony wystawy odbywającej się w Łodzi².

Oprócz krakowskiego pokazu z roku 1932, warto w tym miejscu przypomnieć kolejną wystawę, podczas której polska publiczność miała sposobność zapoznać się z dorobkiem Gottlieba. Odbyła się ona w Warszawie w roku 1991. Było to duże międzynarodowe przedsięwzięcie, wynik kooperacji między izraelskimi i polskimi badaczami, wydalenie, które właściwie „przywróciło” polskiej historii sztuki postać zapomnianego malarza, otwierając jednocześnie przed uczonymi nowe pola poszukiwań i możliwości interpretacji jego dorobku. Oprócz Warszawy wystawa była pokazywana również w Tel Aviwie oraz Frankfurcie nad Menem, towarzyszył jej obszerny, solidnie opracowany katalog z tekstami kuratorki Nehamy Guralnik, Eugena Kolba oraz Jerzego Malinowskiego³. Przedsięwzięcie to, z uwagi na pionierski charakter oraz poziom realizacji, już na zawsze będzie stanowić punkt odniesienia dla każdej kolejnej inicjatywy tego typu dotyczącej twórczości malarza. Niestety, w porównaniu z wystawą z 1991 r. i jej katalogiem, recenzowana wystawa wypadła niezbyt korzystnie.

Jak na patos towarzyszący wypowiedziom organizatorów na temat doniosłości dorobku Gottlieba, sama wystawa okazała się dość skromna, zwłaszcza w części łódzkiej, gdzie zaprezentowano jedynie 33 prace, z czego dwie były

kopiami obrazów malarza wykonanymi przez jego młodszego brata Marcina (dla porównania wystawa z roku 1991 liczyła 79 eksponatów, a prezentacja z roku 1932 ponad sto)⁴. Większość prac pokazywanych na wystawie z roku 2015 stanowiły portrety, w tym kilka autoportretów. Zaprezentowano też kilka szkiców olejnych o tematyce biblijnej, historycznej, żydowskiej i rodzajowej oraz rysunków ze wspomnianych zbiorów lwowskich. Jedyną wielkoformatową kompozycją, jaka znalazła się na wystawie, był obraz zatytułowany *Żydzi modlący się w Jom Kipur* ze zbiorów Muzeum Sztuki w Tel Aviwie. Zabrakło zatem chociażby *Chrystusa nauczającego w Kafarnaum* (1878–1879; Muzeum Narodowe w Warszawie), *Chrystusa przed swymi sędziami* (1877–1879; Muzeum Izraela), *Uriela D'Acosty i Judyty van Straaten* (1877; w 1991 roku obraz był w posiadaniu rodziny Holzer, Mexico City). Nietrudno wyobrazić sobie trudności związane ze sprowadzaniem tak dużych obrazów z odległych części świata – obraz *Chrystus przed swymi sędziami* ma blisko 3 metry szerokości! Można było jednak zamieścić przynajmniej ich reprodukcje w katalogu, zwłaszcza że sporo dzieł, które znalazły się na wystawie, reprodukowano w nim dwukrotnie. Pozwoliłoby to korzystającym z katalogu osobom, w których wystawa rozbudziła zainteresowanie Gottlibem, uzyskać szerszy wgląd w jego twórczość.

Niestety na wystawie zabrakło nie tylko tych obrazów. Skoro organizatorzy nawiązali współpracę z instytucjami izraelskimi, tym bardziej dziwi, że z tamtejszych kolekcji nie wypożyczono wielu ważnych dzieł również mniejszych rozmiarów. Nie zobaczyliśmy znakomitego *Portretu Maurycego Wahrmana* (1878) ze zbiorów Muzeum Sztuki w Ein Harod w Izraelu, jednego z najlepszych portretów pędzla artysty. Zabrakło na wystawie dzieł z kolekcji Instytutu Weizmanna w Rehovot, w tym intrygującego *Autoportretu* z roku 1878, odmiennego od wszystkich znanych autoportretów artysty. Malarz lubiący przybierać pozy, otaczać się aurą tajemniczości, zmieniać kostiumy, tym razem zaprezentował się we współczesnym stroju, patrząc wprost na widza, nieco wyzywająco. Trudno zdecydować, czy więcej w tym spojrzeniu nonszalancji, czy zadziorności. Taki sposób autoprezentacji artysty kłóci się nieco z rozpowszechnionych wyobrażeniem Gottlieba jako młodzieńca „o oczach wiecznie zamglonych smutkiem”, rozmyślającego przez większość czasu nad sposobami pogodzenia Polaków i Żydów, i właśnie dlatego jest niezwykle ciekawy. Uzmysławia, że oprócz solidnie ugruntowanego od lat siedemdziesiątych XIX wieku obrazu „męczennika” polsko-żydowskiej sprawy, Gottlieb mógł

² *Maurycy Gottlieb. W poszukiwaniu tożsamości*, s. 188–189 [spis dzieł wystawionych w Muzeum Pałac Herbsta] (jak w przyp. 1).

³ *In the Flower of Youth. Maurycy Gottlieb 1856–1879*, katalog wystawy, Tel Aviv Museum of Art, Dvir Publishers 1991.

⁴ W roku 1932 krakowscy artyści żydowscy, którzy przygotowywali wystawę, działali oczywiście w innych warunkach, przed wybuchem II wojny światowej, która przyczyniła się do zniszczenia części dorobku artysty oraz jego rozproszenia. Mimo wszystko warto podkreślić skuteczność ich działania. *Przed wystawą pamiątkową Maurycego Gottlieba*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 48, s. 9; *Katalog wystawy pamiątkowej dzieł Maurycego Gottlieba*, Muzeum Narodowe, Kraków 1932.



1. *Portret Maurycego Gottlieba*, olej na płótnie, 23 × 17,7 cm, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paryż. Photo Christophe Fouin © Musée d'art et d'histoire du Judaïsme



2. *Maurycy Gottlieb*, fotografia. Wg M. Waldman, *Maurycy Gottlieb 1856–1879. Biografia artystyczna*, Kraków 1932

mieć również inne oblicze, którego nie znamy. W kolekcji Instytutu Weizmanna takich interesujących prac, zwłaszcza portretów, znajduje się więcej. Sporo obrazów Gottlieba jest również w rękach prywatnych, co oczywiście mogło stanowić dodatkową trudność w pertraktacjach, o ile w ogóle je podjęto. Rodzi to kolejne pytanie, dlaczego w takiej sytuacji, gdy sporo dzieł artysty, z różnych powodów, jest trudno dostępnych, nie uwzględniono również niektórych polskich zbiorów, z których eksponaty z pewnością można było pozyskać łatwiej? Mam na myśli chociażby Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, w których znajdują się dwa ciekawe obrazy Gottlieba nawiązujące do postaci biblijnych – *Eleazar* i *Rachela*.

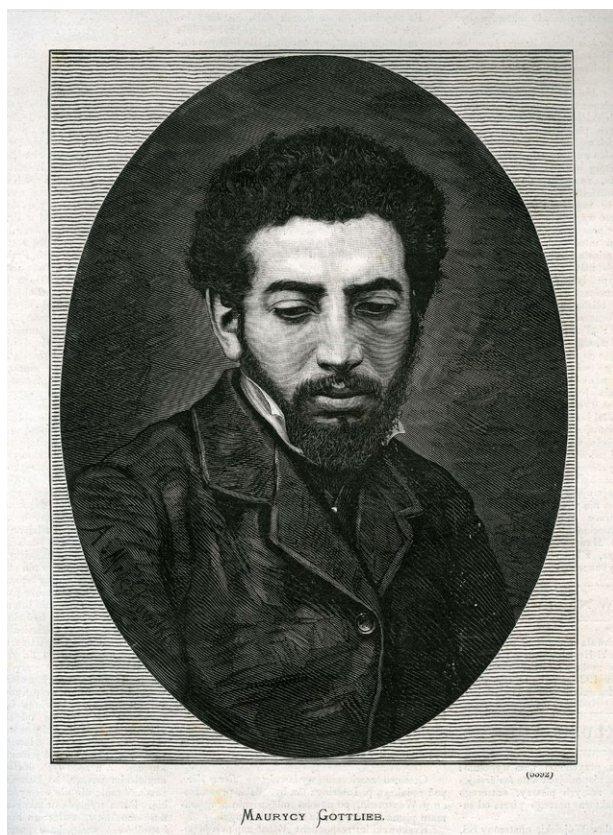
Jednak jeszcze większym problemem jest nie to, czego na wystawie zabrakło, ale to, co na niej pokazano. Zaczę od wyrażenia wątpliwości, czy na wystawie prac Maurycego Gottlieba warto pokazywać obrazy namalowane przez jego brata, Marcina. Chodzi o dwie kopie obrazów Maurycego *Shylock* i *Jessyka* (1877) oraz *Autoportret w stroju beduińskim*. Wiele wskazuje na to, że Marcin był niezwykle zafascynowany osobą starszego brata. W ślad za nim w roku 1881 podjął studia w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Znany jest głównie z tego, że kopiował jego obrazy. Brakowało mu niestety talentu brata, dwie kopie jego pędzla dołączone do pokazu prac Gottliba stanowią tego dowód. Nieudana jest zwłaszcza kopia

Shylocka i Jessyki, głośnego kiedyś obrazu, który zwrócił uwagę publiczności na Gottlieba i przyniósł mu uznanie krytyków. Obraz, który prawdopodobnie spłonął podczas powstania warszawskiego, znany jest z reprodukcji fotograficznych. Dzięki nim wiadomo, że Marcinowi w najmniejszym stopniu nie udało się osiągnąć siły wyrazu tamtej kompozycji, dramat rozgrywający się między bohaterami sceny w obrazie mniej utalentowanego z Gottliebów zmienił się cikliwą, niezdolną nikogo poruszyć scenką. Ekspozowanie tej pracy razem z dziełami Maurycego Gottlieba jest w stanie jedynie zepsuć wrażenie, jakie robią obrazy artysty, oraz nadszarpnąć opinię o jego talencie.

Kolejny problem stanowi rzekomy „autoportret” (1879) Maurycego Gottlieba, znajdujący się od roku 1998 w zbiorach Musée d'art et d'histoire du Judaïsme w Paryżu [il. 1], dołączony do łódzkiego i krakowskiego pokazu prac artysty w roku 2015. Pracę tę reprodukował w 2002 roku Ezra Mendelsohn w książce poświęconej malarzowi⁵. Już wtedy, znając obraz jedynie z czarno-białej reprodukcji, miałam okazję wyrazić wątpliwości co do jego autorstwa⁶.

⁵ E. MENDELSON, *Painting a People. Maurycy Gottlieb and Jewish Art*, Hanover–London 2002, s. 108.

⁶ N. STYRNA, *Maurycy Gottlieb z nieco innej perspektywy (recenzja książki Ezry Mendelsohna, Painting a People. Maurycy Gottlieb*



3. Aleksander Mroczkowski, *Maurycy Gottlieb*, ilustracja w: „Kłosy”, 1879, nr 736, s. 89

Obecnie, po zapoznaniu się z oryginałem, moje wątpliwości zamieniły się w pewność: Maurycy Gottlieb nie jest autorem tej pracy, chociaż niewątpliwie Maurycyego Gottlieba ona przedstawia. Dlaczego? Fizjonomię artysty znamy nie tylko z jego autoportretów, ale również z fotografii. Te z kolei posłużyły jako pierwowzór licznych rycin, jakie ukazały się na łamach polskiej prasy po śmierci artysty w roku 1879. Najbardziej interesująca w tym kontekście jest fotografia opublikowana w książce Mojżesza Waldmana z roku 1932, towarzyszącej wspomnianej już wystawie zorganizowanej przez członków krakowskiego Zrzeszenia Żydowskich Artystów [il. 2]⁷. W artykule opublikowanym w roku 2014 na łamach „Biuletynu Historii Sztuki” Dariusz Konstantynów zamieścił cztery portrety Gottlieba wykonane według tego zdjęcia, reprodukowane w pra-

and Jewish Art, Brandeis University Press, Hanover and London 2002), „Modus. Prace z Historii Sztuki”, 5, 2004, s. 186–188.

⁷ M. WALDMAN, *Maurycy Gottlieb 1856–1879. Biografia artystyczna*, Kraków 1932, nienumerowana strona, nienumerowana fotografia. Fotografia ta jest reprodukowana również w katalogu wystawy przygotowanej przez Łódzkie Muzeum. Jako jej źródło podano „Tygodnik Powszechny” z 1879 r. (nr 33, s. 8). W wymienionym numerze „Tygodnika Powszechnego” (na s. 513) rzeczywiście pojawia się podobizna Gottlieba, ale nie jest to fotografia, lecz rycina autorstwa Ksawerego Pilattiego. Za jej pierwowzór nie posłużyła fotografia znana z książki Waldmana, ale inne zdjęcie.

sie po jego śmierci⁸. Podobizny zmarłego wykonali: Jan Styfi do „Tygodnika Ilustrowanego”, Józef Buchbinder do „Biesiady Literackiej”, Aleksander Mroczkowski do „Kłósów” [il. 3] oraz Marceli Harasimowicz do „Dziennika dla Wszystkich”. Daje nam to wyobrażenie o popularności wizerunku artysty. Po śmierci jego podobizna musiała trafić w ręce większości osób, które chociaż trochę interesowały się sztuką, oraz wielu innych, których sztuka nie zajmowała wcale. Z tekstu Konstantynowa wyłania się sugestywny obraz niezwykle emocjonalnych reakcji, jakie pojawiły się w prasie na wieść o przedwczesnym zgonie artysty. Przytoczę za autorem artykułu dwie: „zmarł jak kwiat przedwcześnie zerwany, w chwili, gdy z pączków jego barwna ma się rozwinąć korona, padł jak palma burzą złowieszczą złamana [...] Tam przed tronem Przedwiecznego znajdzie on uspokojenie i zasłużoną nagrodę. Pan nie zapomina o wybranych swoich, a Maurycy Gottlieb był jednym z jego pomazańców”⁹. W wierszu Aleksandra Kraushara poświęconym artyście czytamy:

...Dziś gwiazda sztuki pobladła,
I wielka przyszłość artysty
W proch się i nicość rozpadła...
I wszyscy wobec tej straty
Na próżno tłumią łez siłę...
Kraj cały – wieńce i kwiaty
Na biedną rzuca mogiłę...¹⁰

Nietrudno sobie wyobrazić, że poddając się nastrojowi powszechnej żałoby, któryś z artystów, posługując się czy to wspomnianą fotografią, czy którymś z wizerunków prasowych Gottlieba, wykonał tę niewielką (23 × 17,7 cm) olejną podobiznę malarza. Sam malarz nie mógł tego zrobić. Zużyto wiele papieru, aby opisać jak utalentowanym był artystą. Wiadomo również, jak interesujące tworzył autoportrety: niejednoznaczne, zagadkowe, skrywające trudne do rozszyfrowania treści. Tworząc je, niemal zawsze na kogoś pozował – polskiego szlachcica, Beduina, Ahasvera. Wszystkie, oprócz siły wyrazu i szczególnej aury, wyróżniały również nieprzeciętne walory malarskie. Tego wszystkiego w konterfekcie z paryskiego muzeum brakuje. W porównaniu z dziełami Gottlieba, obrazek jest malowany dość nieudolnie. Przede wszystkim nie mogą sobie jednak wyobrazić, aby artysta o takiej sile wyobraźni jak Gottlieb, tak kreatywny, potrafiący wnieść tak wiele nowego w zastane wzorce ikonograficzne, zasiadł przed własną fotografią, aby namalować swój autoportret i to właśnie w roku 1879, czyli u szczytu swoich możliwości, tuż przed śmiercią. Poza, w jakiej przedstawiono malarza

⁸ D. KONSTANTYNÓW, „Znakomity malarz i ożywiony najlepszymi chęciami obywatel”. *Maurycy Gottlieb na łamach prasy polskiej (1877–1880)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 76, 2014, nr 1, s. 15–16.

⁹ B. SPUSTA, *Maurycy Mojżesz Gottlieb. Wspomnienie pośmiertne*, „Gazeta Narodowa”, 1879, nr 177 (2 VIII), s. 1–2.

¹⁰ A. KRAUSHAR, *Pamięci Maurycyego Gottlieba*, „Kłosy” 1879, nr 734, s. 55; „Kurier Warszawski” 1879, nr 164 (24 VII), s. 3.

w tym niewielkim wizerunku, naśladuje dokładnie tę z fotografii, bez śladu artystycznej inwencji. Wizerunek artysty, podobnie jak w niektórych podobiznach prasowych, został odwrócony w stosunku do fotograficznego pierwowzoru, co wskazywałoby, że obraz został namalowany raczej na podstawie reprodukcji prasowej niż zdjęcia. Wyraz twarzy artysty z paryskiego portretu tylko trochę oddaje głęboką melancholię rysującą się na twarzy uwiecznionej fotografią reprodukowaną przez Waldmana. Niepokoi czerwona aureola wokół głowy malarza (czyżby był to wyraz niemal czci, jaką otaczano Gottlieba po śmierci?). Malarz posługiwał się czerwienią, ale nigdy w ten sposób. Były to raczej akcenty, a nie wypełnienie całego tła, z wyraziście odcinającą się od niego ciemną postacią. Inna jest również u Gottlieba tkanka malarska, tworzona z kilku warstw nakładanych na siebie, z przebijającym spod spodu wewnętrznym światłem. Artysta perfekcyjnie posługiwał się również impastami, umiejętnie różnicując grubość nakładanej farby. Nigdy nie był to pigment tępo wgnieciony w płótno, jak w paryskim obrazie. Aureola w kompozycjach Gottlieba pojawia się tylko raz, wokół głowy Jezusa w obrazie *Chrystus nauczający w Kafarnaum*.

Trudno mi zrozumieć, co skłoniło organizatorów do włączenia tego obrazu do pokazu prac Gottlieba. Czy dostrzeżono w ogóle potrzebę rozstrzygnięcia jego autorstwa? Przecież wątpliwości w tej kwestii były już sygnalizowane przed dziesięć laty! Wiele wskazuje na to, że organizatorzy podeszli do tej sprawy zupełnie bezkrytycznie. Kuratorka wystawy Maria Milanowska o obrazie wypowiada się z zaskakującym entuzjazmem, określając go jako „dzieło niezwykle w sposobie malowania, wręcz awangardowe”, ukazujące zarazem „emocjonalność i wrażliwość” artysty¹¹. W tym samym tekście możemy przeczytać, że obraz jest dziełem „niezwykle cennym”, że jest to autoportret artysty „najprawdopodobniej ostatni, nad którym pracował”¹². Podejrzeń organizatorów nie obudził żaden z wyżej wymienionych, uderzających, w moim przekonaniu, elementów. Może pojawiły się wątpliwości, ale rozstrzygnięto je, uznając że to obraz Gottlieba? Niestety, nie ma nigdzie śladów, aby tę kwestię w ogóle rozważano, a wydaje się to konieczne. Obraz w wielu szczegółach jest identyczny z ryciną Aleksandrą Mroczkowskiego przedstawiającą artystę, opublikowaną w roku 1879 w „Kłosach”¹³. Dostrzegamy w niej poświatę wokół głowy artysty, przypominającą paryski portret, oraz podobnie potraktowaną jasną krawędź kołnierza. W obu pracach pojawia się fragment białego kołnierzyka, niewidoczny ani na fotografii artysty, ani na innych rycinach wykonanych według niej.

¹¹ <http://culture.pl/pl/artykul/malarstwo-maurycego-gottlieba-w-lodzi> (dostęp: 11.07.2015).

¹² Ibidem.

¹³ To, że wizerunki są „identyczne”, zauważył już Dariusz Konstantynów, ale kwestii autorstwa paryskiej pracy nie podjął, w jego artykule figuruje ona jako *Autoportret* Gottlieba. D. KONSTANTYNÓW, „Znakomity malarz”, s. 115, 117 (jak w przyp. 8).

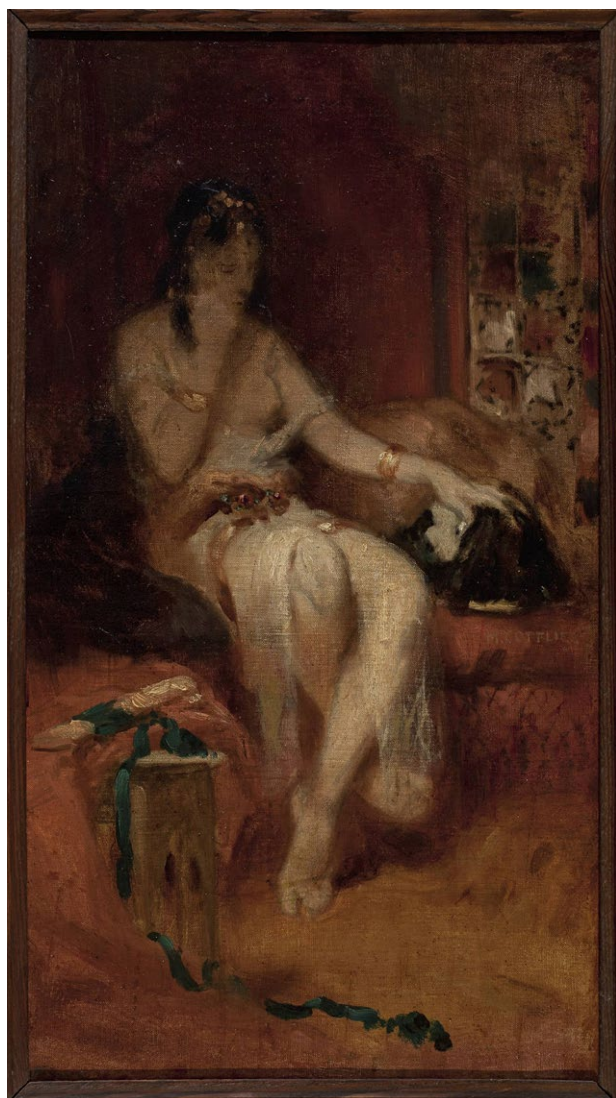
I w paryskim portrecie, i u Mroczkowskiego jest on tak samo wygięty. Jeśli tego portretu nie namalował Mroczkowski, to zrobił to ktoś, kto się wzorował właśnie na jego grafice. Podczas wystawy można było usłyszeć, że obraz ma ponoć „niezwykle pewne pochodzenie”. To również o niczym nie przesądza, nawet gdyby zakupiono go od rodziny Gottlieba. Mógł go namalować Marcin Gottlieb, zrozpaczony po śmierci brata, pragnąc utrwalic jego wizerunek dla potomności albo dla rodziców i licznych rodzeństwa. Paryski portret jest sygnowany (M. Gottlieb, 1879), ale kopie obrazów Maurycego wykonywane przez Marcina są również sygnowane (E.M. Gottlieb) w bardzo podobny sposób. A może w ogóle w paryskim portrecie mamy do czynienia nie z sygnaturą, ale podpisem, informacją kogo on przedstawia oraz datą śmierci – ukochanego brata, przyjaciela, podziwianego artysty?

Na wystawie pokazano więcej takich prac – nieznanych lub mało znanych obrazów przypisywanych Gottliebowi. Jeden z nich, szkic olejny *Kazimierz Wielki i jego żydowska metresa*, również pochodzi z kolekcji Musée d'art et d'histoire du Judaïsme w Paryżu. Kolejny zaprezentowany szkic olejny, *Scena historyczna*, jest własnością Polskiego Domu Aukcyjnego Wojciech Śladowski. Temu wprowadzeniu obrazów w obieg najważniejszych instytucji muzealnych w Polsce również nie towarzyszyła żadna refleksja, której śladów moglibyśmy się doszukać w materiałach towarzyszących wystawie, chociażby informacji, że wykonano ekspertyzy. Przykład rzekomego „autoportretu” z Paryża rodzi podejrzenie, że w ogóle tej kwestii nie rozważano.

Nie jest to niestety koniec uwag krytycznych na temat tej skromnej wystawy utalentowanego artysty. Kolejne dotyczą towarzyszącego jej katalogu. Postaram się jednak zacząć od jego stron pozytywnych.

Po cytowanym już *Wstępie* Jarosława Suchana i Zofii Gołubiew, jako pierwszy opublikowano w katalogu tekst Rafała Żebrowskiego z Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie, mający na celu uświadomienie odbiorcy sztuki Gottlieba najważniejszych czynników, wpływających na formowanie się poczucia tożsamości polskich Żydów¹⁴. Uważam, że cenna była inicjatywa, aby oprócz historyków sztuki w przedsięwzięcie dotyczące twórczości malarza włączyć badaczy dziejów Żydów i to tak doświadczonych, jak Żebrowski. Do współpracy zaproszono również Ezerę Mendelsohna, wybitnego historyka z Uniwersytetu Hebrajskiego w Jerozolimie. Stanowi to jasny sygnał ambicji naukowych łódzkiej inicjatywy. Ich spełnienie niestety okazało się trudne. Zanim wyjaśnię, chciałabym dodać, że tekst Żebrowskiego, oprócz rozeznania Autora w poruszanej tematyce i precyzji w formułowaniu myśli, wyróżnia się czymś jeszcze – został napisany piękną, poprawną polszczyzną. W przypadku tego katalogu nie jest to wcale oczywiste.

¹⁴ R. ŻEBROWSKI, *Żydowska tożsamość i los*, [w:] *Maurycy Gottlieb. W poszukiwaniu tożsamości*, s. 13–19 (jak w przyp. 1).



4. Maurycy Gottlieb, *Judyta z głową Holofernesa*, 1877–1878, olej na płótnie, 55.5 × 30.5. Muzeum Narodowe w Warszawie

Po tekście Żebrowskiego jako następną umieszczono biografię Gottlieba pióra Marii Milanowskiej, kuratorki wystawy¹⁵. Trudno w tej kwestii dodać coś nowego, dlatego Autorka dokonała kompilacji istniejących materiałów, opatrząc tekst dużą ilością przypisów. Problemy zaczynają się właśnie w tym miejscu. Nawet przy realizacji tak stosunkowo prostego zadania, Autorka nie ustrzegła się potknięć. Zastrzeżenia dotyczą głównie języka, jakim się posługuje. Niestety, jego nieporadność rzutuje również na sprawy merytoryczne. Trudno zrozumieć, jak w poważnej publikacji mogło znaleźć się stwierdzenie, że Izaak Gottlieb wykorzystywał w czasie wychowywania potomstwa „wiedzę czerpaną z oświeconych reform” (s. 29). Możemy się również dowiedzieć, że nieżydowskie otoczenie w Drohobyczu było „względnie zasymilowane z przedstawicielami wyznania mojżeszowego” (s. 29). Rażą sformułowania Autorki

¹⁵ M. MILANOWSKA, *Maurycy Gottlieb – w poszukiwaniu tożsamości. Rys biograficzny*, [w:] *ibidem*, s. 29–47 (jak w przyp. 1).

o „postawie prożydowskiej” Gottlieba (s. 38) czy jego „narodowościowych zapatrywaniach” (s. 37), gdy w istocie ma ona na myśli rozterki, jakich malarz doświadczał, czując zarówno przywiązanie do tradycyjnego środowiska żydowskiego, jak i fascynację otaczającym nieżydowskim światem. Oprócz błędów tego rodzaju, słów lokowanych w niewłaściwym kontekście, tekst jest przede wszystkim w wielu miejscach bardzo nieporadny stylistycznie. Niektóre stwierdzenia, na przykład że Gottlieb „przeziębł organizm” (s. 43), brzmią śmiesznie. Ulega również Autorka wspomnianej już nagminnej i męczącej manierze pisania o Gottliebzie w niezwykle podniosłym tonie. Dowiadujemy się zatem, że „twórczy duch” władał Gottliebem silnie (s. 30), jego nastrój potęgowała „wciąż rozkwitająca miłość” (s. 43). Jeśli coś działo się działo w życiu „młodzieńca”, to „bezwzględnie”, „bezgranicznie” lub „niesłychanie” (s. 32). Gdzieś w tym wszystkim ginie Gottlieb człowiek, jego prawdziwe dylematy, wydarzenia z jego życia, które Autorka nie zawsze potrafi odpowiednio zinterpretować¹⁶.

Wydaje się, że Gottlieb więcej „skorzystalby”, gdyby jego biografię przedstawić w sposób bardziej rzeczowy, wyłuskując z różnych sentymentalnych tekstów po prostu fakty, jakie można ustalić na temat jego życia. Dołączyć do niej można by wybrane dokumenty, dając odbiorcy możliwość zapoznania się na własną rękę z atmosferą dziewiętnastowiecznych wypowiedzi, zamiast przynosić ją w dwudziesty pierwszy wiek, co nie tylko trąci myszką, ale również, mam wrażenie, narzucając pewną konwencję odbioru twórczości Gottlieba, może na nią bardziej zamykać niż otwierać.

Autorka trzeciego tekstu, Monika Czekanowska-Gutman skupia się na przybliżeniu czytelnikowi twórczości Gottlieba¹⁷. Jej artykuł składa się z trzech rozdziałów, z których pierwszy został zatytułowany *Wspólna historia*. Oprócz obrazów ilustrujących dzieje Polski i zamieszkujących ją Żydów, Autorka omówiła w nim również pracę *Wygnanie Maurów z Grenady* (1877). Szczególny obszar jej zainteresowań stanowi literatura, której poświęca następną część rozprawy, skrupulatnie wymieniając różne źródła literackie, po które sięgał Gottlieb, oraz dzieła, które powstały z ich inspiracji. Najszerzej, w odrębnym rozdziale, poddaje analizie obrazy o tematyce biblijnej, podkreślając oryginalność artysty w tym zakresie. Podążając za jego

¹⁶ Autorka przykładowo zdaje się mylić święto Jom Kipur (Dzień Pojednania) z szabatem (s. 30). Umyka jej przez to, jak wielkie „wykroczenie” popełnił Gottlieb, przychodząc tego dnia do szkoły, żeby uczestniczyć w lekcjach rysunku. Jom Kipur jest najważniejszym świętem w kalendarzu żydowskim, podczas którego obowiązuje wiele zasad znacznie bardziej restrykcyjnych niż w szabat. Złamać zasady dotyczące Jom Kipur to znacznie więcej niż nie przestrzegać szabat. Święto wypada w dowolny dzień tygodnia, a nie w sobotę, jak pisze Autorka.

¹⁷ M. CZEKANOWSKA-GUTMAN, *W poszukiwaniu inspiracji historią, literaturą i Biblią. Refleksje nad wybranymi postaciami z twórczości Maurycyego Gottlieba*, [w:] *Maurycy Gottlieb. W poszukiwaniu tożsamości*, s. 69–81 (jak w przyp. 1).

zainteresowaniami, Autorka koncentruje się zwłaszcza na postaciach Judyty i Salome. Przypuszczam, że nie wszystko jest dla mnie jasne. Skoro Gottlieb utożsamiał się z Holofernelem, przeżywszy zawód miłosny, dlaczego to twarz Judyty miałyby wyrażać jego uczucia, jak pisze Autorka¹⁸ Prawdę mówiąc, twarz bohatera jest potraktowana tak szkieletowo, że trudno się wypowiadać, jakie myśli skrywa (*Judyta z głową Holofernesta*, 1877-78, il. 4). Znacznie więcej wyrazu ma w sobie cała jej sylwetka i gesty, jakie wykonuje, ale to nadal nie stanowi odpowiedzi na zadane pytanie. Jeszcze dziwniejsza wydaje się sugestia, że Judyta, a konkretnie jej fizjonomia, mogła posłużyć artyście do projekcji oczekiwanych przez niego wydarzeń. Autorka nie wyjaśnia, co miała na myśli.

Ciekawiej wypada analiza obrazu *Salome z głową św. Jana* (1877-1879), w przypadku którego Czekanowska-Gutman wskazuje dodatkowe źródła literackie oraz ikonograficzne, które mogły wpłynąć na ujęcie sceny przez Gottlieba. W przypadku *Sulamitki* (1877), znanej też pod tytułami *Odaliska* lub *Cyganka*, już Jerzy Malinowski zwracał uwagę na wyraźną zależność tej sceny od malarstwa Hansa Makarta¹⁹. Czekanowska-Gutman wskazuje konkretną pracę artysty, na której Gottlieb się wzorował, *Księżniczkę egipską* (1875-1876). Biorąc pod uwagę omawiane przez nią wątki nowotestamentowe w twórczości artysty, zaskakujące jest, że pomija *Jawnogrzesznicę* (1872) Henryka Siemiradzkiego, obraz który mógł zachęcić czy osmielić Gottlieba do przedstawienia Chrystusa, wbrew istniejącym konwencjom ikonograficznym, jako zwykłego człowieka, Żyda²⁰. Artysta zapewne widział dzieło w Wiedniu w 1873 r.²¹ Zgodnie z przyjętym założeniem, zasygnalizowanym w tytule artykułu, Autorka nie zajmuje się twórczością portretową artysty. Stanowi ona fragment dorobku młodego malarza, wyróżniający się największą dojrzałością. Równocześnie portrety były najliczniejszą częścią ekspozycji. Dlatego dziwi, że w katalogu nie znalaziono dla nich miejsca.

Nie jest to koniec uwag na temat tekstu Czekanowskiej-Gutman, chociaż kolejne są zupełnie innego rodzaju. Jest on niestety następnym dowodem, że w pracy nad książką zabrakło korekty językowej. Przykłady można znaleźć na każdej stronie. Możemy się dowiedzieć, że Gottlieba interesował problem wzajemnego przenikania się różnych religii i kultur, a także ich „osobliwości” (s. 74). Czytamy o Salome „oddalającej się od urodzinowego przyjęcia” (s. 78) oraz Salome emanującej „śmiertelną erotyką” (s. 78). Głównym dowodem wpływu orientalizmu na

twórczość artysty jest „odsłonięta lewa pierś biblijnej bohaterki” (s. 77). Gottlieb występuje oczywiście jako „młodzieniec”, którym przykładowo w roku 1877 „owładnęło bardzo silne uczucie miłosne do Laury” (s. 77). Oczy bohaterów obrazów Gottlieba „nabrzmiwiają” smutkiem (s. 74). Na wieść, że z odciętej głowy Holofernesa „wyłaniają się” włosy (s. 77) robi mi się nieswojo. Jakie uczucie wywołuje we mnie wskazówka, że z powodu bardzo bogatego życia wewnętrznego powinniśmy darzyć Gottlieba szacunkiem (s. 82), wolałabym nie precyzować...

Jako ostatni opublikowano tekst Ezry Mendelsohna²², autora książki o Gottliebzie z 2002 r. *Painting a People. Maurycy Gottlieb and Jewish Art*. Po tym, co napisał o artyście Jerzy Malinowski, Mendelsohn był pierwszym, który potrafił na temat jego twórczości dodać coś ważnego. Zadziałała tu okoliczność, że Gottlieb był artystą nie tylko zdolnym, ale przede wszystkim ciekawym. Kluczowe znaczenie w jego przypadku miało środowisko, z którego się wywodził oraz to wszystko, co z tego wynikało. Wykształcenie historyczne Mendelsohna oraz znajomość kultury żydowskiej bardzo sprzyjały rozszerzeniu perspektywy, z jakiej postrzegano wcześniej postać malarza. Również w nowym tekście opublikowanym w katalogu Autor postawił ważne, dość prowokacyjne pytania. Czy Maurycy Gottlieb był artystą żydowskim? Czy tworzył żydowską sztukę? Zadając je, tak naprawdę Autor stara się otworzyć nas na szerszą refleksję na temat artysty i czasów, w których żył. Kreśli obraz środowiska, które go ukształtowało i tego szczególnego momentu dziejowego, w którym Gottlieb i wielu jego współwyznawców mogło wciąż jeszcze wierzyć w integrację z otaczającą nieżydowską społecznością i do niej dążyć.

Tekst został napisany w języku angielskim, jego lektura jest niestety mocno utrudniona z uwagi na tłumaczenie, które pozostawia wiele do życzenia. Nagminnie powtarzanym błędem jest zamienianie przymiotnika „żydowski” na „judaistyczny” (ss. 105, 106, 110). W efekcie czytamy o „judaistycznych” korzeniach, rodzinie, społeczności, pochodzeniu. Co by to w ogóle miało znaczyć? Słowo wydaje się bliższe judaistyce niż judaizmowi. Judaizm można wyznawać, a judaistykę – naukę o historii i kulturze Żydów – studiować. Zatem judaistyczna rodzina mogła by oznaczać rodzinę specjalistów w tym zakresie. Zetknęłam się już z tą drażniącą pomyłką w mowie potocznej, w opublikowanym tekście po raz pierwszy! Dzieje się chyba niedobrze, skoro książka wydana pod auspicjami narodowej instytucji kultury przyczynia się do utrwalania błędów językowych. Mam również zastrzeżenia, gdy tłumacz posługuje się sformułowaniem „naród wybrany” (s. 110). W angielskim oryginale nie pojawia się ono ani razu²³. Tłumacz chyba nie ma świadomości, że sformułowanie

¹⁸ Zdaniem Autorki o utożsamianiu się Gottlieba z Holofernelem może świadczyć „inskrupcja” poniżej głowy biblijnego bohatera (której treści Autorka nie podaje). W istocie chodzi o sygnaturę artysty.

¹⁹ J. MALINOWSKI, *Maurycy Gottlieb*, Warszawa 1997, s. 44.

²⁰ Nie wiadomo dlaczego Autorka, pisząc o stroju Chrystusa, posługuje się hebrajskim słowem *talit*, skoro w języku polskim istnieje jego odpowiednik, taśes (s. 79, 81).

²¹ J. MALINOWSKI, *Maurycy Gottlieb*, s. 51 (jak w przyp. 19).

²² E. MENDELSON, *Maurycy Gottlieb: artysta żydowski?*, [w:] *Maurycy Gottlieb. W poszukiwaniu tożsamości*, s. 105-115 (jak w przyp. 1).

²³ Idem, *Maurycy Gottlieb: a Jewish Artist?*, [w:] *ibidem*, s. 117-125 (jak w przyp. 1).

to niesie ze sobą pewne treści, których autor w swoim tekście, jak wszystko na to wskazuje, nie pragnął wyrazić. Problemem jest również wprowadzanie w tłumaczony tekst słowa „goje” (s. 112). Mendelsohn go nie używa, za pewne dlatego, że jak dość powszechnie wiadomo, ma ono pejoratywny wydźwięk. Oznacza pogan, bałwochwalców, może być wyrazem pogardy²⁴. Tak jak w języku polskim, to hebrajskie słowo jest zrozumiałe również w języku angielskim, ale z uwagi na wspomniane konotacje zastępuje się go wyrażeniem „Gentiles” albo „non-Jews”. Właściwe tłumaczenie sformułowań Mendelsohna „Gentiles”, „gentile world” na język polski to neutralne określenia „nie-Żydzi”, „nieżydowski świat”. Tłumacz okazał się w ogóle bardzo „kreatywny”: „German Jews” przetłumaczył na „niemieckich wyznawców Mojżesza” (s. 111), „segregację” na „gettoizację” (s. 108). Wprost przeciwnie do intencji autora, Żydów postępowych powiązał z przejawami żydowskiego partykularyzmu, zamiast uniwersalizmu (s. 108). Możemy też przeczytać, że Gottlieb „utrzymywał kontakty z polskimi ludźmi sztuki” (s. 108)²⁵.

Nie mogę się oprzeć wrażeniu, że publikację przygotowano w jakimś szalonym pośpiechu. Nawet jeśli tak było, nadal trudno zrozumieć, dlaczego przeoczono tak wiele błędów. W pracę nad katalogiem było zaangażowane naprawdę szerokie grono osób. Nad redakcją stylistyczno-językową czuwała dwójka specjalistów. Organizatorzy wystawy nie ukrywali swoich ambicji naukowych. W Łodzi odbyła się z jej okazji konferencja naukowa poświęcona malarzowi. W katalogu figuruje nazwisko nie tylko redaktora naukowego, ale również recenzenta. Niestety niedbałość, jaką się wykazano, dość skutecznie zniweczyła te plany. Książka, którą otrzymaliśmy, miejscami budzi rozbawienie. Z powodu nieostrożności organizatorów wystawy sporo osób mogło z niej wyjść z przekonaniem, że kiepski obraz nieznanego autora jest dziełem utalentowanego artysty. No właśnie, tylko czy skonfrontowawszy się z tym „dziełem” część publiczności nie zaczęła w ten talent wątpić? Raczej nie o to chodziło organizatorom wystawy. A Gottlieb? Nie mam wrażenia, żeby ta wystawa przysłużyła się jakoś szczególnie recepcji jego twórczości. A zainteresowanie nią było duże. Dzieła artysty zgromadzone na wystawie, pomieszane z kopiami i pracami o nieustalonej atrybucji, musiały bronić się same.

²⁴ Szerzej o znaczeniu i historii słowa zob: *Polski słownik judaistyczny. Dzieje, kultura, religia, ludzie*, t. 1, red. Z. Borzymińska, R. Żebrowski, Warszawa 2003, s. 495.

²⁵ W angielskim oryginale: “He befriended Polish class-mates, and was befriended by them” (s. 120).